

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

88 | 2019
Varia

Annamaria Motrescu-Mayes et Heather Norris Nicholson, *British Women Amateur Filmmakers : National Memories and Global Identities*

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7406>

DOI : 10.4000/1895.7406

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 151-155

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Annamaria Motrescu-Mayes et Heather Norris Nicholson, *British Women Amateur Filmmakers : National Memories and Global Identities* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7406> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7406>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Annamaria Motrescu-Mayes et Heather Norris Nicholson, *British Women Amateur Filmmakers : National Memories and Global Identities*

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Annamaria Motrescu-Mayes et Heather Norris Nicholson, *British Women Amateur Filmmakers : National Memories and Global Identities*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, 265 p.

- 1 Il y a une sorte d'effet « lettre volée » dans cet ouvrage écrit à quatre mains par deux chercheuses britanniques. Comme dans la fameuse nouvelle d'Edgar Poe, l'objet restait invisible jusqu'à ce que, une fois désigné, il apparaisse avec évidence comme ayant toujours été là, sous nos yeux. D'une certaine manière pourtant, le livre doit commencer par prouver non seulement la cohérence de son corpus comme il est d'usage, mais l'existence même de son objet, les femmes cinéastes amateurs – on nous permettra de féminiser ici un adjectif qui, selon la règle, devrait marquer le pluriel mais non pas le féminin.
- 2 Ce projet apparaît en fait au croisement de plusieurs champs de recherche particulièrement dynamiques aujourd'hui. Le premier est celui du cinéma amateur, dont les enjeux ont partiellement été renouvelés par les problématiques liées aux médias numériques, et pour lequel l'intérêt croît aussi bien dans le champ français qu'aux États-Unis (Patricia Zimmermann, Charles Teppermann), en Allemagne (Alexandra Schneider, Yvonne Zimmermann), ou au Royaume-Uni (Ian Craven), entre autres. Heather Norris Nicholson y avait d'ailleurs publié déjà *Amateur Film : Meaning and Practice, 1927-77* en 2012 (Manchester University Press). Le second champ est la

redécouverte, sinon la découverte, de la place des femmes dans l'histoire du cinéma, jusqu'ici largement minorée. Plusieurs ouvrages récents ou projets éditoriaux à venir s'intéressent aux plus importantes figures féminines : Alice Guy, Germaine Dulac, Lois Weber, etc. Mais apparaissent aussi des entreprises plus larges, qui se donnent pour tâche un important travail d'excavation et de valorisation. Pour ne donner que quelques exemples, on peut citer *Silent Women : Pioneers of Cinema*, dirigé par Melody Bridges et Cheryl Robson (Twickenham, Supernova, 2016) ; *Pink-Slipped : What Happened to Women in the Silent Film Industries ?*, de Jane Gaines (Urbana, University of Illinois Press, 2018) ; *Women Film Editors : Unseen Artists of American Cinema* de David Meuel (Jefferson [NC], McFarland & Co., 2016). Cela se matérialise également dans une réflexion historiographique, comme le montre *Doing Women's Film History : Reframing Cinemas, Past and Future*, dirigé par Julia Knight et Christine Gledhill (Urbana, University of Illinois Press, 2017). L'ouvrage qui nous intéresse ici articule ces problématiques avec une perspective d'anthropologie des médias – champ de spécialité d'Annamaria Motrescu-Mayes – marquée notamment par une forte dimension postcoloniale. C'est à partir de cet angle que se trouve reposée la question du national en cinéma, qui constitue un autre point d'ancrage réflexif du propos des auteures.

- 3 L'un des premiers aspects qui peut frapper l'historien à la lecture de l'ouvrage, est peut-être la question de la place de la biographie dans l'écriture de l'histoire. On le sait, Leonardo Quaresima propose depuis quelques années maintenant d'écrire « une histoire du cinéma sans noms » (voir 1895 n° 80, hiver 2016), débarrassée du cadre auteuriste et du fétichisme du nom propre qui ont structuré selon lui la majorité des tentatives passées. Or ici, ce sont bien des noms de cinéastes qui structurent l'ouvrage. Mary Corner, Ursula Graham Bower, Lady Eleanor Dalyell, Mollie Butler, Eileen Healey, Gillian Wagner, Audrey Lewis, Rosie Newman, Barbara Donaldson, Lady Kendall, Wilma Gladstone – ainsi que le richissime Maharaja Vijaysinhji de Rajpipla, qui avait l'habitude de filmer ses charmantes amies posant dans de luxueux jardins et, parfois, de se laisser filmer par elles (pp. 125-127) – et de nombreuses autres nous sont présentées par l'analyse de leurs films qui nous sont parvenus, mais aussi par ce que l'on sait de ce que furent leurs vies. Aristocrate aux Indes ou enseignante de village, ethnologue diplômée à la production filmique précise et concertée ou mère de famille filmant ses enfants lorsqu'elle en a le temps, membre d'un club impliquée dans le réseau associatif local ou femme d'ingénieur isolée dans un pays lointain, le rapport de ces femmes au cinéma ne se comprend que dans le contexte historique, social, politique, économique, familial précis qui fut le leur. La biographie est alors l'outil permettant une analyse précise de la place du cinéma dans l'espace social et géographique de la société britannique à un moment donné. Le nom propre entre ici également dans le processus d'institutionnalisation de l'objet qui, comme le rappelait Michel de Certeau, fait partie du travail historique, qu'on le veuille – comme ici – ou non. Winifred Atwell, par exemple, fut « l'une des rares cinéastes amateurs noires de l'Angleterre des années 1950 » à avoir connu une sorte de reconnaissance par le milieu, ayant fait l'objet d'un article – légèrement condescendant – dans *Amateur Movie Maker* en 1958. Chimiste diplômée, elle émigra de Trinidad vers les États-Unis puis Londres pour étudier la musique. Elle connut une carrière notable de chanteuse, et se mit à faire des films avec son mari, Levi Levisohn. Elle créa un cinéma miniature dans sa maison londonienne, où elle projetait des films en 16 mm couleur – vues de nature, films de voyage et de famille, enregistrements de performances, rencontres avec des amis et des

fans. Rappeler son nom, son histoire personnelle, participe à opposer une contre-histoire à un récit dominant duquel ce nom avait disparu.

- 4 Mais la question de la biographie, ou en général celle des procédures historiques en cinéma, n'est pas centrale dans l'ouvrage : cette méthode, reconstruite par croisement de documents et d'histoire orale, est établie en anthropologie sociale. *British Women Amateur Filmmakers* ne prétend d'ailleurs pas être vraiment une histoire du cinéma amateur, même féminin et britannique, et les pages de synthèse historique (pp. 3 et suivantes) restent frustrantes. De manière similaire, l'ouvrage écarte délibérément certaines problématiques. Les techniques par exemple ne sont guère traitées, annoncées comme « mises en avant seulement lorsque l'évolution de l'équipement de tournage ou de projection est pertinente pour une cinéaste particulière » (p. 13). Pourtant, il aurait pu être intéressant de s'emparer de cette question du matériel, qui peut donner de précieux renseignements sur le rapport de la personne considérée au cinéma : niveau d'investissement financier dans la machine et temporel dans sa maîtrise ; adoption d'un principe de simplicité ou de sophistication ; rapport au *design* – l'une des thématiques les plus genrées de l'histoire des techniques en cinéma – ; etc. Un aspect de ces questions techniques, celui des modes de circulations des prescriptions, conseils, échanges, formations, et autres discours, est abordé ponctuellement lors de la description de l'organisation des ciné-clubs, dont c'était l'un des rôles. Une distinction sociale est d'ailleurs introduite, lorsqu'il est remarqué que les femmes de la haute société – qui, ne serait-ce que pour des raisons de coût du film, doivent être considérées comme une part importante des cinéastes amateurs – ne lisaient pas la presse spécialisée et n'avaient que rarement des contacts avec les clubs. Leur apprentissage se faisait souvent de manière hasardeuse (p. 130), même si certains manuels étaient destinés à ce lectorat féminin des classes supérieures (p. 63).
- 5 Les auteures affirment donner le même statut aux questions esthétiques dans leur travail, ne les abordant que « lorsqu'elles contribuent à une compréhension du sujet » (p. 13). Cette affirmation apparaît après lecture comme une précaution oratoire un peu inutile : une part de l'intérêt du livre tient à de nombreuses descriptions et analyses de films, dont la dimension esthétique est rarement absente, si elle n'est pas forcément isolée en tant que telle. Le fait que nous ne pourrions vraisemblablement jamais voir une large part de ces films n'est pas forcément ou pas uniquement frustrant : il correspond au statut historique associé à ces productions restées dévalorisées, invisibles.
- 6 Mais s'il n'entre ni dans l'histoire proprement dite, ni dans la technologie ou l'esthétique de manière systématique, l'ouvrage ne s'en tient pas pour autant au cumul des biographies de cinéastes amateurs. Il est en fait traversé par une préoccupation, presque une inquiétude théorique et méthodologique forte. Le projet pose en effet plusieurs questions. La première retrouve le problème classique mentionné initialement : en quoi cet ensemble forme-t-il un corpus cohérent ? Y a-t-il une spécificité du cinéma amateur fait par des femmes ? Si une telle spécificité se dégage, peut-elle ou doit-elle engager une remise en cause du programme méthodologique et théorique général de compréhension des films, qui serait alors adapté au cinéma masculin mais pas forcément à la production féminine (pp. 57-58) ? Mais si cela ouvre à des renouvellements possibles, cela ne risque-t-il pas en retour de provoquer une « ghettoïsation » des films faits par des femmes (p. 63) ? Cela change-t-il finalement quelque chose de savoir si tel film amateur a été réalisé par un homme ou par une

femme ? Peut-on d'ailleurs le déterminer sur la base du seul film, de son contenu ou de sa forme, ou doit-on s'appuyer sur des documents externes (p. 115) ? Peut-on par exemple partir de l'idée que l'iconographie genrée dominante dans la culture est ici opérante, et que les femmes filmeraient plutôt les enfants, les fleurs et les jardins, le domaine privé, tandis que les films montrant les cérémonies militaires, le travail, les événements publics seraient plutôt réalisés par des hommes ?

- 7 C'est d'abord l'importance et la grande diversité de leur corpus qui aident les auteures à formuler pour ces problèmes des hypothèses complexes. Les cinéastes et les films étudiés sont nombreux et proviennent de contextes différents, exhibant au lecteur des situations concrètes qui contredisent chaque conclusion trop hâtive. Ainsi, « le risque d'une analyse réductrice ou artificiellement compliquée peut être déjoué par des détails factuels » (p. 63). L'une des plus jolies analyses du livre en est un exemple. Les auteures consacrent plusieurs pages aux films tournés par la Reine Elizabeth II, qui fut – est toujours peut-être – une cinéaste enthousiaste, tout en étant « sans doute l'archétype de l'identité féminine britannique » (p. 120). Dans une scène de quelques secondes tournée en couleur au milieu des années 1950, la Reine a filmé son mari sans qu'il le sache, le montrant avec ses lunettes de soleil, sa chemise un peu déboutonnée, et ses mains dans les poches du pantalon de son costume. Il apparaît là comme une star de cinéma, pensif, indépendant, solitaire. Ce court film révèle l'intimité d'une figure publique, enregistrée par sa caméra, et renverse les rôles en plaçant l'homme sous le regard désirant de la femme cinéaste.
- 8 Ainsi que je l'ai évoqué, la question des modes possibles d'analyse de ces images d'amateurs, de la manière dont elles résistent aux schémas usuels et dont elles peuvent éventuellement signaler le genre de leurs réalisatrices est nodale dans l'ouvrage. La réponse apportée par les deux auteures engage un décalage de la méthodologie traditionnelle de la problématique du regard, du *gaze*, vers celle du geste et de la présentation de soi – en utilisant notamment les travaux d'Erving Goffman. « Le point de départ de l'analyse devrait alors être centré sur un décodage méticuleux des réactions visuelles, du *feedback* comportemental offert par les personnes filmées », écrivent-elles (p. 110). Ainsi, il serait possible de trouver les traces du genre de l'auteure même dans des images montrant des personnes se promenant dans un jardin. Cela transparaîtrait non pas dans le cadrage ou la durée des plans en tant que tels, mais dans la manière dont les regards, les gestes, les comportements, les échanges, la gêne voire le refus d'être filmé.e (p. 68), se jouent entre les personnes filmées et filmantes.
- 9 Mais la méthode établie par les deux chercheuses ne s'en tient pas au « contenu » des films. Deux notions sont récurrentes, celle de *visual literacy* (p. 62 par exemple), renvoyant à quelque chose comme une culture visuelle spécifique, un réseau de références communes, une sorte de vocabulaire visuel localisé ; et celle de *visual practices* (p. 10 notamment), qui désigne l'ensemble des pratiques sociales associées à la production des images. Les deux sont également structurantes, mais non pas indépendantes puisqu'elles interagissent notamment par cette méthode d'analyse spécifique. Reviennent alors en jeu toutes les conditions culturelles et sociales qui construisent les positions relatives des genres, et interfèrent à tous niveaux avec la production. Dans les ciné-clubs par exemple, les femmes doivent faire face parfois à une certaine hostilité masculine, mais aussi à la tendance à leur donner plutôt des fonctions d'organisation – « être la “*continuity girl*” [la scripte] plutôt que derrière la caméra » (p. 11), ou gérer les repas, plans de tournage, etc. Mais elles doivent aussi

s'accommoder de la « *male smoking culture* » (*idem*), et certaines peuvent décider de quitter le groupe lorsque les réunions ont lieu au pub (p. 37). Par ailleurs, la définition sociale des rôles amène aussi à distinguer nettement, dans le rapport au cinéma, entre femmes célibataires et mariées, les premières devant gagner leur vie mais ayant toute liberté d'organiser leur temps de loisir, les secondes ayant un emploi du temps *a priori* moins structuré mais en fait au moins aussi contraint, d'autant que s'ajoute aux nécessités du travail domestique et familial l'exigence sociale demandant aux femmes de ne montrer aucune autre préoccupation que pour leurs enfants. Mais les femmes sont aussi en charge de la cohésion et de la mémoire familiale, et peuvent dans ce cadre être implicitement responsables de l'enregistrement des événements de la vie commune. Toutes ces questions entraînent une nécessité d'adaptation ou de refonte de la notion d'« amateur », puisque, ainsi que les auteures y insistent régulièrement, la notion de « travail » dans le cadre traditionnel recouvre à la fois, pour les femmes, du travail payé et du travail non-payé (par exemple p. 90). Le « professionnalisme » dans ce cas devient plus difficile à circonscrire.

- 10 La spécificité du statut des femmes dans la société, qui évolue bien sûr profondément durant la période étudiée ici, se joue également sur le plan politique. L'ouvrage donne à cette question nodale une perspective fortement orientée par l'importance accordée au contexte colonial. Pour les notables en poste dans les pays lointains de l'empire britannique, « la réalisation de films de famille était une composante importante du statut social, plutôt qu'un simple passe-temps » (p. 58). Les femmes ont alors une situation intéressante par sa complexité, son ambivalence : « les cinéastes amateurs ont simultanément le rôle de vecteurs des crédos de la colonisation et celui de subalternes considérées comme des marchandises par le paternalisme impérial » (p. 62). Cette position latérale dans les rapports de pouvoir donne à leur production un intérêt singulier, mettant au jour des détails signifiants inédits. Cela leur donne aussi accès à des lieux ou comportements voués à rester invisibles aux autorités masculines.
- 11 Mais l'ouvrage a déjà parfois simplement l'intérêt de montrer la complexité et la diversité de ces usages amateurs, selon les contextes historiques et sociaux, selon l'état technique du médium, selon le mode de vie et les aspirations des personnes. Pour chacune de ces femmes, le cinéma eut une place singulière, et certaines développèrent des formes et des pratiques tout à fait originales, engageant parfois leur vie entière. Lucy Fairbank (1890-1983) fut institutrice dans le village de Linthwaite, dans le nord de l'Angleterre. Elle apprit à filmer, monter, et faire des titres au début des années 1930, au sein du ciné-club de Huddersfield, dont elle fut membre pendant plus de trente ans. Tournant en 16 mm, elle inscrivait ses films aux compétitions locales, mais filma aussi des mariages pour ses proches, des voyages, la vallée où elle vivait, et les enfants de son école. Elle organisa vite des projections : parcourant la région en taxi ou dans la voiture d'un organisateur, elle arrangeait des séances dans des salles municipales ou des chapelles. Elle se tenait au milieu de la salle, près de son projecteur, s'adressant aux gens et commentant les images, luttant parfois contre les difficultés techniques. L'argent des billets allait à son église méthodiste ou à diverses associations. Autour des années 1950, elle donna ainsi 118 spectacles sur plus de dix ans, ne montrant que ses propres films (pp. 141-147). De tels cas montrent combien le cinéma ne fut jamais seulement ce que Hollywood ou les autres grands centres de production « professionnelle » nous en ont fait voir.